

WOJCIECH OTTO

STRATEGIA POŚREDNIKA W UKAZYWANIU NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI NA EKRANIE

W KONTEKŚCIE ROZWOJU TECHNIKI FILMOWEJ
I JĘZYKA RUCHOMYCH OBRAZÓW

WOJCIECH OTTO

Filmoznawca i medioznawca, profesor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, dyrektor Instytutu Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, autor książek: *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* (2007), monografii *Zdzisław Maklakiewicz* (2008), *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* (2012), oraz wielu publikacji filmoznawczych i medioznawczych. Drukował w czasopiśmie: „Kwartalnik Filmowy”, „Images”, „Kultura Współczesna” oraz tomach zbiorowych. Jest współautorem dwóch edycji ogólnopolskiego wydawnictwa edukacyjnego *Filmoteka szkolna*.

Niepełnosprawność w kinie nie jest zjawiskiem marginalnym. Splot różnorodnych zależności, trendów i aspektów społecznych spowodował, że jako temat filmowy była eksplorowana na wiele sposobów i w rozmaitych kontekstach, ujawniających zarówno stopień nasilenia zjawiska, jak i jego historyczną zmienność. Obrazy tego typu stanowiły z jednej strony wyraz zainteresowań samych filmowców, z drugiej – były źródłem wiedzy na temat niepełnosprawności oraz rodzajem katalizatora przemian społeczno-obyczajowych, kształtującego ludzkie postawy i zachowania wobec środowiska niepełnosprawnych. Problem ten ukazują rozpowszechnione w dziejach kina wizerunki niepełnosprawnych bohaterów, nierzadko podparte społecznymi stereotypami, oraz strategię przedstawiania, którymi posługują się twórcy filmowi, podejmując w swoich dziełach temat niepełnosprawności.

Pojęcie strategii – ogólnie rzecz biorąc – oznacza pewien kierunek i zakres działania, a przedstawianie

polega przede wszystkim na przekazywaniu informacji w celu porozumienia się. Realizowane przez filmowców obrazy o niepełnosprawności są więc formą komunikatu kierowanego do odbiorcy, w którym ujawniają się zamierzenia twórcze. Z drugiej strony – zamierzenia te są wynikiem pewnego dialogu społecznego między autorem dzieła a publicznością. Strategia przedstawiania oznacza więc w tym rozumieniu pewien sposób uprawiania sztuki, zawierający w sobie zarówno temat, jak i zespół środków służących do jego realizacji. Poza tym strategia zastosowana przez danego autora zakłada pewien aspekt komunikacji z odbiorcą, nierzadko perswazyjny lub polemiczny, a także „uruchomienie możliwości dyskursu” pochodzącego z rozmaitych dziedzin sztuki i życia społecznego¹. Tak definiowana może stać się miarodajnym narzędziem do badania nie tylko elementów estetycznych poszczególnych dzieł, ale także wzajemnych oddziaływań sztuki z dziedzinami pozaartystycznymi – socjologią, psychologią, filozofią czy historią i ekonomią. Istotne staje się bowiem ukazanie, jak w rodzimym filmie odbijał się stosunek polskiego społeczeństwa do osób niepełnosprawnych i w jakim stopniu owe filmy kształtowały opinię publiczną w tym względzie.

Przykładowe strategie to: s. świadka, s. agitatora, s. rzemieślnika, s. artysty itd. Każda z nich warunkuje autorskie podejście do podejmowanego tematu oraz cel, w jakim ów temat został przez twórcę podjęty. W kontekście rozwoju techniki i postępu technologicznego najbardziej reprezentatywna wydaje się strategia pośrednika, uwzględniająca nowoczesne i nowatorskie środki wyrazu filmowego, w tym między innymi wykorzystanie efektów specjalnych czy świadome dekonstruowanie narracji filmowej. Jest ona próbą dotarcia do wnętrza bohatera z niepełnosprawnością i przedstawienia jego obrazu na ekranie za pomocą wyszukanych środków wyrazu. Obecność tego typu zabiegów jest charakterystyczna nie tylko dla filmów z kręgu kultury popularnej, ale także dla kina autorskiego o znamionach artystycznych. Takie podejście autora do tematu uwzględnia zapotrzebowanie masowego i, nierzadko, młodego odbiorcy na obrazy o wysokim poziomie atrakcyjności oraz potrzebę samego twórcy, aby o trudnych i kontrowersyjnych tematach mówić w sposób oryginalny i przekonujący.

W strategii pośrednika pierwszorzędne znaczenie ma empatia twórcy, który próbuje spojrzeć na rzeczywistość z perspektywy osoby niepełnosprawnej występującej w filmie, a także wniknąć w jej świat: marzenia, sny, uczucia, a nawet głęboko ukrytą podświadomość. Stosuje w tym celu wyszukane filmowe środki wyrazu. W kinematografii światowej pierwsze tego typu realizacje pojawiły się już ponad pół wieku temu, przykładem jest chociażby *Wstręt* (1965) Romana Polańskiego², określany mianem ekranowego studium choroby psychicznej. Pod postacią introspektywnych obrazów i z wykorzystaniem zabiegu subiektywizacji kamery reżyser próbował oddać stan psychiki głównej bohaterki oraz sposoby

1 W podobny sposób rozumie pojęcie strategii Tadeusz Lubelski (T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Wydawnictwo „Rabid”, Kraków 2000), a także Edward Balcerzan (E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984).

2 To pierwszy film reżysera po wyjeździe z Polski na stałe, zrealizowany poza granicami kraju. Traktuje go zarówno jako film zagraniczny (zrealizowany poza Polską), jak i polski (osoba reżysera), do czego wróć w dalszej części artykułu.

percypowania przez nią rzeczywistości. Zdecydowanie nowatorskim posunięciem było w tym przypadku całkowite wyeliminowanie przez twórcę jakichkolwiek sygnałów, w tym operatorskich, zdradzających, co jest obiektywną rejestracją świata, a co zaburzoną przez chorobę wizją bohaterki. Pęknięcia pojawiające się na ścianie na początku filmu mieściły się jeszcze w ramach zdroworozsądkowego oglądu rzeczywistości, gdy jednak ściany zaczęły wirować, przesuwac się i wyginać, widz miał już pewność, że obcuje z projekcją chorej wyobraźni kobiety. Polański nie stosował wyszukanych środków wyrazu, jego głównym zamierzeniem było ukazanie postępu choroby psychicznej i jej konsekwencji dla bohaterki oraz ludzi, z którymi wchodziła w bezpośrednie relacje.

W kolejnych dekadach, wraz z rozwojem techniki filmowej oraz języka ruchomych obrazów, twórcy coraz częściej i śmieiej sięgali po tego typu zabiegi formalne. Stawały się one jednocześnie bardziej akceptowane przez odbiorców; obecnie są wręcz pożądane i wysoko przez nich cenione. Język filmu ewoluował w kierunku nowatorstwa i eksperymentalnych środków wyrazu, gwarantując widzom nowy i atrakcyjny sposób opowiadania filmowego. Wtórowały temu zjawisku osiągnięcia w technice filmowej, która z dekady na dekadę stawiała się w rękach realizatorów narzędziem niemal nieograniczonych możliwości audiowizualnej ekspresji – od formatów ekranowych począwszy, a na technologii Dolby 3D Digital Cinema skończywszy. Co interesujące, wypracowane dawno temu przez twórców filmowych sposoby ukazywania wnętrza bohaterów niepełnosprawnych, ich uczuć, psychiki i stanów emocjonalnych, były i nadal są eksploatowane. Nie sposób wymienić ich wszystkich, dlatego skupię się na rodzimych przykładach, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych, uzyskując pewną gwarancję kompletności omawianego zjawiska i pogłębionej refleksji społeczno-kulturowej. Warte podkreślenia jest również to, że polskie reprezentacje strategii pośrednika praktycznie niczym się nie różnią od propozycji zagranicznych³.

W drodze wyjątku wspomnę jedynie o dwóch niezwykle interesujących i nowatorskich obrazach filmowych, firmowanych przez twórców europejskich: *Motyl i skafander* (2007) Juliana Schnabela oraz *Plemię* (2014) Mirosława Słaboszpyckiego. Wyjątkowość tych dzieł przejawia się głównie w przedstawianiu relacji bohaterów filmowych z otoczeniem oraz ich nietypowego komunikowania się ze światem. Pierwszy film opowiada prawdziwą historię redaktora francuskiego czasopisma „Elle” – Jeana-Dominique’a Bauby’ego, który w wieku 43 lat został sparaliżowany w wyniku udaru, a w konsekwencji popadł w tzw. zespół zamknięcia, stan, w którym pacjent zachowuje zdolność myślenia i kojarzenia, jednak ze względu na paraliż niemal wszystkich mięśni nie może się poruszać. Jedynym sposobem, w jaki kontaktuje się z otoczeniem, jest poruszanie lewą powieką. Bohater przechodzi wewnętrzną przemianę, a film stanowi próbę ukazania żmudnego i bolesnego procesu „wracania do życia” po traumie wywołanej udarem. Proces ten ma wymiar zarówno fizjologiczny, jak i psychiczny – obydwa zostały oryginalnie zaprezentowane na ekranie. Na początku bohatera z otaczającym

3 W rozważaniach na temat kina polskiego będę posilkował się ustaleniami z monografii mojego autorstwa (W. Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012).

światem łączy zaledwie cienka nić porozumienia. Mężczyzna obserwuje rzeczywistość przez wąską szczelinę powstałą między powiekami lewego oka. W perfekcyjny sposób ten nietypowy stan percepcji utrwalił kamerą i oddał na ekranie autor zdjęć – Janusz Kamiński. Dzięki zastosowaniu specjalnych kaszet i filtrów udało mu się z niezwykłą precyzją i prawdopodobieństwem odtworzyć sposób percypowania rzeczywistości przez filmowego protagonistę. W drugiej części filmu, gdy bohater nabył umiejętności alternatywnej komunikacji, istotniejsze od imitowania jego stanu fizycznego okazało się odkrywanie jego stanu ducha. Ten aspekt życiowej aktywności twórcy zekwiwalentyzowali poprzez audiowizualne prezentacje wspomnień i fantazji.

Natomiast film Słaboszpyckiego stał się znany głównie z powodu oryginalnej warstwy dźwiękowej: bohaterowie porozumiewają się w języku migowym, w dodatku nie ma napisów, ani głosu lektora. Ogląda się go trochę jak film niemy, w którym o wszystkim dowiadujemy się z ekspresji pozawerbalnej aktorów oraz z relacji między bohaterami i przebiegu zdarzeń. Jednak zarówno problematyka, jak i przesłanie dzieła pozostają bardzo czytelne. Film w naturalistyczny, by nie powiedzieć brutalny, sposób opowiada o wychowankach internatu dla głuchoniemiej młodzieży na Ukrainie. W placówce panują surowe zasady, przypominające tzw. prawo buszu, w myśl którego zwycięża silniejszy i sprytniejszy, dziewczyny uprawiają prostytucję na pobliskim parkingu dla samochodów ciężarowych, a wychowawcy i opiekunowie nie tylko na to przyzwalają, ale także czerpią z tego procederu wymierne korzyści. Reżyser burzy w ten sposób pewne odbiorcze stereotypy i przyzwyczajenia, tak etyczne, jak i estetyczne. Oglądając film Słaboszpyckiego, jesteśmy z jednej strony prowokowani pokazowanymi na ekranie agresją i przemocą, z drugiej zostajemy pozbawieni pewnego aspektu komunikacji – słowa mówionego (dialogu), co w jakimś sensie imituje bariery komunikacyjne, jakie napotykają osoby z dysfunkcją słuchu i mowy.

W polskiej kinematografii strategia pośrednika i adekwatny do niej sposób prezentowania niepełnosprawności wpisują się w to, co proponowali twórcy zagraniczni. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że model ten rozpowszechniał się w rodzimym kinie nierównomiernie. W filmie fabularnym był obecny już po drugiej wojnie światowej, natomiast w filmie dokumentalnym – przede wszystkim po roku 1989, kiedy to coraz lepiej rozpoznawano i rozumiano potrzeby, uczucia i psychikę osób z niepełną sprawnością. Coraz powszechniej eksperymentowano też z formą, dopuszczając nowatorskie rozwiązania w obrazach poruszających tematy opatrzone do niedawna klauzulą politycznego bądź etycznego tabu. Wcześniej dominowały głównie strategie diagnozujące problemy osób niepełnosprawnych (s. obserwatora) oraz ukazujące je jako cierpiące i uciemnione (s. agitatora).

W rodzimym kinie można wskazać wiele filmów, w których intencją autorską było odwzorowanie, oddanie, imitacja wewnętrznego świata bohaterów z niepełnosprawnością wynikającą głównie z zaburzeń somatycznych oraz intelektualnych i psychicznych. W marginalnym stopniu zaznaczyła ona swoją obecność na przykład w *Carte Blanche* (2015) Jacka Lusińskiego czy w obsypanym nagrodami *Chce się żyć* (2013) Macieja Pieprzycy. W pierwszym filmie pojawiają się *flashowe*, „rozmażane” ujęcia, mające uzmysławiać widzom fakt, że główny bohater

stopniowo traci wzrok; w drugim wewnętrzny świat protagonisty – jego światopogląd, uczucia i percepcja świata – pokazane są przez osobisty komentarz zza kadru, w którym bohater wielokrotnie narzeka na brak kontaktu i zrozumienia ze strony najbliższych mu osób. Z powodu mózgowego porażenia dziecięcego nie mówi, a jego dysfunkcje cielesne dodatkowo utwierdzają wszystkich w fałszywym przekonaniu, że jest głęboko upośledzony umysłowo.

W szerokim repertuarze tego typu kina swoją obecność zaznaczyły również obrazy o wyraźnie sprofilowanych zamierzeniach twórczych, wykorzystujące świadomie i konsekwentnie strategię pośrednika. Jeśli chodzi o kino niefikcyjne, są to najczęściej filmy powstałe po 1989 roku. Wyjątek z lat wcześniejszych stanowi etiuda studencka Jerzego Afanasiewa zatytułowana *Getto ciszy* (1963). Autor postawił sobie za cel przybliżenie społeczeństwu problemów, z jakimi borykają się osoby głuchonieme, głównie dzieci. Wyszedł z założenia, że osiągnie większą siłę oddziaływania, jeśli uświadomi widzowi, jak wygląda ich codzienna egzystencja i w jaki sposób odbierają otaczający ich świat. Film rozpoczyna scena, w której głuchoniemy chłopiec stoi na środku jezdni w ruchu ulicznym i zupełnie nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa. Dopiero jeden z przechodniów sprowadza go na pobliski chodnik, a potem bardzo emocjonalnie mu coś perswaduje. Niestety, nie słyszymy słów mężczyzny. Na ekranie widnieje jego wzburzona twarz z poruszającymi się wargami ustami, ale w warstwie dźwiękowej panuje zupełna cisza. Następuje przebitka na beznamietnie spoglądającą twarz chłopca i dopiero po krótkiej pauzie z offu rozbrzmiewa głos lektora, który wyjaśnia zaistniałe zdarzenie. Dzięki wyciszeniu na moment dźwięku reżyser aranżuje sztucznie sytuację, skądinąd normalną dla osób głuchoniemych, kiedy to napotykają barierę niezrozumienia i braku kontaktu. Pozwala to widzowi na chwilową identyfikację z niepełnosprawnym bohaterem i spojrzenie na rzeczywistość jego oczami.

W kolejnych scenach autor konsekwentnie sugeruje odbiorcy, że obcuje ze światem pozbawionym dźwięku. Podczas jednej z lekcji głuchoniemi uczniowie muszą odgadnąć, o jaki przedmiot spośród kilku zawieszonych na ścianie pyta nauczycielka. Ich wahanie i niepewność ponownie oddano za pomocą środków *stricte* filmowych. Kamera niczym wzrok dziecka panoramicznym ruchem rejestruje przechodzenie od jednego przedmiotu do drugiego i z powrotem, aż w końcu zatrzymuje się na tym właściwym. Równie przekonująco wypadły ujęcia z finału filmu, przedstawiające dziecięce dłonie „przyklejone” do szyby okiennej z dobiegającym zza kadru dokuczliwym szumem, stanowiącym po raz kolejny odwołanie do świata „kalekich zmysłów”. Interesującą formą ekspresji, wykorzystaną przez reżysera, były ponadto prace plastyczne głuchoniemych uczniów oraz ich wiersze na temat „Jak mówią skrzypce”. W tym kontekście twórczość artystyczna dzieci stała się wyrazem ich refleksji o życiu oraz projekcją niepokromionej, mimo wszystko, wyobraźni.

Po przełomie ustrojowym z roku 1989 obiektem zainteresowania twórców filmowych stały się osoby niepełnosprawne z zaburzeniami intelektualnymi i psychicznymi. Dysfunkcje ruchowe i somatyczne, o których w okresie PRL-u mówiło się zdecydowanie częściej, w strategii pośrednika nie odgrywały już

tak dominującej roli, co nie znaczy, że całkowicie zniknęły. W dalszym ciągu interesującym dla refleksji filmowej był świat doznań bohaterów z wadami wzroku i słuchu.

Jego subtelną i złożoną naturę próbowała odkryć Magda Batorska w dokumencie *Być kwiatem* (2006). Film ten opowiada historię Karoliny Malczyk, kilkunastoletniej głuchoniemej dziewczyny, której największą życiową pasją jest balet. Mieszka ona z rodzicami na głębokiej prowincji i każdą wolną chwilę poświęca na żmudne i wyczerpujące próby ze swoim instruktorem tańca. Poznajemy ją, gdy od jakiegoś czasu przygotowuje się do jednego z najważniejszych egzaminów w życiu. Karolina zamierza bowiem starać się o angaż w Teatrze Muzycznym w Poznaniu. Swoje pasje próbuje pogodzić z obowiązkami domowymi i zajęciami w szkole. Pomaga rodzicom w gospodarstwie, opiekuje się młodszym rodzeństwem i pilnie się uczy. Dzięki wytrwałości i wyteżonej pracy osiąga w końcu swój wymarzony cel.

Droga do jego realizacji wcale nie jest jednak prosta. Z powodu wady słuchu dziewczyna musi pracować o wiele więcej niż jej zdrowe rówieśniczki. Wszystkie układy taneczne opanowuje pamięciowo, z precyzyjnie określonym czasem, aby skoordynować ruch z muzyką, której przecież nie może usłyszeć. Czasami, w chwilach niepowodzeń, traci nadzieję, ale za każdym razem potrafi przezwyciężyć swoje słabości, nie gubiąc przy tym wiary i pogody ducha.

Jej filmowy portret został zbudowany głównie z wnikliwych obserwacji codzienności. Kamera towarzyszy bohaterce w trakcie zajęć tanecznych, w czasie występów na scenie oraz podczas pobytu w domu i w szkole. Ten sposób realizacji wydał się jednak Magdzie Batorskiej niewystarczający. Chcąc dotrzeć do psychiki i sfery uczuć dziewczyny oraz uświadomić widzowi, jak odbiera ona otaczającą ją rzeczywistość, reżyserka w kilku ujęciach wyciszyła towarzyszące zdarzeniom szmery, a w ich miejsce wstawiła piskliwy, jednostajny dźwięk, imitujący świat cizy. Ujęcia tego rodzaju pojawiały się zazwyczaj w momentach silnego skupienia bądź negatywnych emocji, z którymi borykała się bohaterka. Innym pomysłem na ukazanie uczuciowej intymności dziewczyny było wykorzystanie wiersza Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Być kwiatem*; Karolina i jej niepełnosprawni rówieśnicy omawiają go na lekcji języka polskiego. Dzięki poetyckim analogiom rozkwitającego kwiatu do młodej dziewczyny udało się uchwycić pewien rodzaj wewnętrznego piękna charakteryzującego osobowość bohaterki oraz niebywałą wrażliwość, z jaką odbierała świat.

Z równie interesującym skutkiem próbowano zaprezentować na ekranie rzeczywistość percypowaną przez osoby z wadą wzroku. W krótkiej etiudzie dokumentalnej Adama Palenty *Popatrz* (2008) dwoje niewidomych dzieci staje przed zadaniem odczytania abstrakcyjnego obrazu. Chłopiec i dziewczynka za pomocą dotyku starają się odgadnąć, co przedstawia dzieło sztuki, ale wszelkie skojarzenia, jakie podpowiada im wyobraźnia, okazują się chybione. Z ich ust padają bardzo ciekawe komentarze, swoją formą i znaczeniem przypominające wypowiedzi osób zdrowych: „Zobacz na górze”, „Patrz tu”, „Ściana jakaś czy co?”, „A tu, patrz, jakiś woreczek na coś”, „A tu są rośliny”, „A tu jest kosmos”, „To dwór Fryderyka Chopina”, „Kropeczki to chyba ludzie są”. W finale filmu bohaterowie dochodzą

do wspólnego wniosku, że „to jest abstrakcyjny obraz, czyli nic nie przedstawia”. Suma wrażeń, jakich doznają podczas obcowania z tego rodzaju dziełem sztuki, często nie różni się od tego, czego mogliby doświadczyć ich pełnosprawni rówieśnicy, gdyby znaleźli się w podobnej sytuacji.

Celem całego eksperymentu było dotarcie do świata wyobraźni niewidomych dzieci i ukazanie pewnych prostych mechanizmów determinujących postrzeganie przez nie otaczającej rzeczywistości. Werbalne wypowiedzi bohaterów zestawiono z ujęciami przedstawiającymi ich „czytające” dłonie oraz zaciekawione i pełne radości twarze. Głównym narzędziem pośredniczącym między światem ciemności a światem koloru i światła uczyniono słowo, dzięki któremu zrodzone w głowach dzieci wyobrażenia napełniły się znaczeniami i stały się zrozumiałe dla widza.

Omawiając strategię pośrednika w kontekście zaburzeń somatycznych, nie sposób pominąć etiudy dokumentalnej Macieja Cendrowskiego *Spacer z przewodnikiem* (2009). Bohaterem filmu jest Remigiusz Pawlak – niewidomy mężczyzna, który z niebywałą pasją sporządza dźwiękową mapę Łodzi. Z natury rzeczy jest bardzo wyczulony na doznania słuchowe i świetnie rekompensuje sobie brak jednego ze zmysłów. Przemierzając ulice miasta z zawieszonym na szyi magnetofonem i mikrofonem oraz słuchawkami na uszach, rejestruje charakterystyczne dla poszczególnych miejsc odgłosy i tworzy z nich w swojej głowie plan. Szum fontanny, specyficzny zgłęk uliczny czy śpiew ptaków w parku znaczą dla niego więcej niż wszystkie znaki drogowe.

W filmie pojawiają się ujęcia posiadające wyraźne cechy zsubiektywizowanej narracji. Dzięki zwielokrotnieniu walorów dźwięku ma się wrażenie, jakby rzeczywistość została sfilmowana z perspektywy niewidomego bohatera. Widz słyszy dźwięki z takim samym nasileniem, co mężczyzna nakierowujący mikrofon na określony obiekt w miejskiej przestrzeni. Można powiedzieć, że w ten sposób wspólnie z bohaterem odbiera bodźce z otoczenia i choć przez chwilę jest w stanie znaleźć się w jego wyjątkowym świecie.

Od lat dziewięćdziesiątych polscy dokumentaliści z coraz większym zainteresowaniem zaczęli sięgać po tematy społeczne, w okresie PRL-u uznawane z wielu względów za niepożądane. Na ekranie zagościli między innymi bohaterowie z niepełnosprawnością intelektualną i wyraźnymi dysfunkcjami cielesnymi oraz osoby chore psychicznie. W pierwszej kolejności próbowano przybliżyć widzom realia ich życia codziennego oraz zasady, na jakich dane im było funkcjonować w społeczeństwie. Dopiero potem przyszedł czas na pogłębioną refleksję, dotyczącą osobistych sfer ich egzystencji. Z większą otwartością zaczęto mówić o marzeniach, uczuciach i dylematach egzystencjalnych tego środowiska, wykorzystując bardziej wyszukane środki wyrazu.

Na fali tych zmian na przełomie tysiącleci powstały dwa dokumenty Andrzeja Titkowa: *Stępem, marsz...* (1999) i *Stacja Tworki* (2001). Pierwszy opowiada historię 17-letniego Michała, chłopaka z zespołem Downa, który dzięki wyjątkowej aktywności i otwartości z powodzeniem pokonuje wszelkie ograniczenia wynikające z obciążeń genetycznych. Świetnie radzi sobie z obowiązkami szkolnymi, pracuje przy komputerze, gra w piłkę i z zapałem trenuje jazdę konną. Odnosi nawet

sukcesy w zawodach hippicznych. Sam o sobie mówi: „Jestem dobry, mądry, uczciwy, nie kłamię, sprzątam w pokoju i pomagam kotkom”. Jego skrytym marzeniem jest zostać sławnym gwiazdorem.

Reżyser zilustrował świat Michała na dwa sposoby: poprzez *stricte* dokumentalny zapis codzienności oraz wprowadzenie elementów poetyckiej impresji. Dzięki cierpliwej obserwacji udało mu się zobrazować te czynności, które świadczą o życiowej aktywności bohatera. Chcąc jednak pokazać tajemnice jego psychiki, musiał sięgnąć po środki wyrazu z obszaru filmowej fikcji. Znamienna w tym względzie jest scena, w której Michał patrząc przez szybę jadącego autobusu, widzi za oknami pojazdu różne obiekty i postaci. Zza kadru dobiega spokojna, nastrojowa wokaliza, a przed oczami chłopaka przesuwają się wolno: rowery przewożone na dachu wyprzedzającego autobus samochodu, okazałych rozmiarów łódź umieszczona na przyczepie oraz atrakcyjne dziewczyny na billboardzie reklamowym. Kolejne obrazy nie znajdują już żadnego racjonalnego wytłumaczenia. Za oknem pojawia się całująca para, a zaraz potem żonglujący pałeczkami cyrkowy kłown. Ujęcia te to swego rodzaju projekcja podświadomości bohatera, jego marzeń i fantazji. Dzięki poetyckiej impresji przybiera konkretne kształty i stanowi dopełnienie jego filmowego portretu.

W drugim dokumencie – *Stacja Tworki* – reżyser dotknął niezwykle trudnego problemu. Obiektem jego zainteresowania stały się bowiem osoby umysłowo chore. Odwiedził z kamerą jeden z największych i najstarszych w Polsce szpitali przyjmujących pacjentów z tego rodzaju zaburzeniami, by znaleźć odpowiedzi na pytanie: kim są ludzie chorzy psychicznie i jak radzą sobie ze swoją niepełnosprawnością? Trzon filmu stanowią wypowiedzi pacjentów do kamery oraz komentarze lekarzy i terapeutów. Ujęcia te są umiejętnie poprzepłatane obrazami ukazującymi codzienne funkcjonowanie szpitala oraz trudną i odpowiedzialną pracę personelu. W wędrowce po Tworkach autor dokumentu przedstawia przypadki najciężej chorych, by następnie skierować oko kamery na tych, którzy zdrowieją. Ukazuje osoby gotowe na nowo zmierzyć się z rzeczywistością, a także te, które dzięki Towarzystwu „Amici di Tworki” zajęły się działalnością artystyczną. Na koniec udaje się do ludzi zdrowych, mieszkających w hostelu zbudowanym na terenie szpitala dla pacjentów, którzy po zakończeniu terapii nie mają dokąd pójść lub też mogliby znaleźć się w miejscu toksycznym, będącym dla nich źródłem problemów.

Na każdym etapie pracy nad filmem reżyser odkrywał nowe fakty na temat pacjentów i ich psychicznych zaburzeń, próbował też różnymi sposobami dotrzeć do istoty choroby umysłowej. Udało mu się ustalić, że z biegiem lat obsesje i urojenia chorych coraz bardziej współgrały z rozwojem cywilizacyjnym ludzkości. Zagadką pozostała jednak sprawa osobowości pacjentów i rodzących się w ich głowach psychotycznych wizji. Reżyser na własną rękę próbował więc stworzyć na ekranie namiastkę tego tajemniczego świata. Pierwszym pomysłem była rejestracja kilkunastu wypowiedzi bohaterów, którzy własnymi słowami opisywali dręczące ich omamy wzrokowe i słuchowe oraz towarzyszące im lęki i fobie. Pomysł drugi polegał na tym, aby za pomocą środków filmowych wykreować pewną urojoną rzeczywistość, która ilustrowałaby skutki choroby zaistniałe

w świadomości i podświadomości pacjentów. Autor zastosował w tym celu zdjęcia zwolnione, dokonał deformacji obrazu i podłożył przeraźliwą muzykę wyłaniającą się z absolutnej ciszy. W efekcie na ekranie powstała surrealistyczna wizja chorej psychiki z nieokiełznanym kłębowiskiem myśli i emocji.

Na koniec rozważań o filmie dokumentalnym należy wspomnieć o jeszcze jednym obrazie realizującym strategię pośrednika. To pięta część telewizyjnego cyklu *Dekalog... Po dekalogu* (2008) autorstwa Ewy Świecińskiej, ukazująca historię młodego mężczyzny zmagającego się ze śmiertelną chorobą. Marcin porusza się na wózku inwalidzkim i co jakiś czas, w okresie nawrotów choroby, musi być hospitalizowany. Ogromnie cierpi, brak sił i ból fizyczny doskwierają mu niemal każdego dnia. Ale nieporównanie mocniej dają mu się we znaki dolegliwości natury psychicznej. Zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie pokonać choroby i próbuje oswoić się z tą myślą. Jednocześnie nie chce też być ciężarem dla opiekującej się nim Ani, jego narzeczonej. Kotłujące się w nim sprzeczne myśli i postanowienia znajdują ujście w twórczej ekspresji. Marcin prowadzi swego rodzaju poetycki pamiętnik. Zapisuje w nim swoje spostrzeżenia dotyczące otaczającego świata, ale przede wszystkim stara się wyrazić, z jakimi dylematami boryka się osoba w jego sytuacji.

Fragmety owych zapisków czyta z offu Ania. Jej głos często drży, rwie się i więźnie, ale siła oddziaływania tekstu jest dzięki temu większa. Z ekranu padają bardzo osobiste wyznania: „Codzienność jest trudna, dwa tygodnie leżałem bez ruchu, marzę o spacerze z tobą”, „Chcę żyć najpełniej, nie chcę marnować czasu na drobiazgi i nieważne sprawy”, „Kocham cię, doceniam twoją obecność, płaczę, że jesteś, i boję się, że możesz odejść”, „Żadna opieka nie zastąpi miłości”. Poetyckim frazom towarzyszą na zmianę obrazy przedstawiające pobyt Marcina i Ani w Hiszpanii oraz czarno-białe, nasycone ziarnistością zdjęcia z hospicjum. Wrażenie smutku i przygnębienia potęguje nastrojowa muzyka. Wszystkie te elementy tworzą dramatyczną rzeczywistość, emocjonalną i naznaczoną osobistym piętnem bohatera.

W przeciwieństwie do obrazów dokumentalnych w polskich produkcjach fabularnych strategią pośrednika w równym stopniu posługiwano się przed rokiem 1989, jak i potem. Co charakterystyczne, poza nielicznymi wyjątkami, wykorzystywano ją zazwyczaj do prezentacji świata osób psychicznie chorych.

Jako pierwszy wpisał się w tę konwencję przedstawiania Jerzy Kawalerowicz swoim przejmującym filmem *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1957). Obraz, zaliczany do spuścizny Polskiej Szkoły Filmowej, odnosił się bezpośrednio do problematyki wojennej. Propagował idee pacyfistyczne, pokazując, że każda wojna niesie śmierć i cierpienie oraz odciska niebywałe piętno na jej uczestnikach, deformując sumienia, kalecząc psychikę i rujnując więzi międzyludzkie. Jej skutki bywają odczuwalne przez długie lata, a wywołane nią traumy nierzadko prowadzą do osobistej tragedii. W filmie Kawalerowicza wielka historia została wpleciona w kameralny dramat uczuciowy. Podczas zawieruchy wojennej Róża Zborska, młoda mężatka, nawiązuje romans ze swoim zwierzchnikiem – profesorem Stęgieniem. Jej mąż Juliusz przez długi czas nie daje znaku życia, ale któregoś dnia niespodziewanie wraca do domu. Chory, wyniszczony i zrujnowany psychicznie

jest wrakiem człowieka. Długotrwały pobyt w obozie koncentracyjnym doprowadził go do choroby umysłowej i wywołał napady epileptyczne. Róża staje przed ogromnym dylematem moralnym: z jednej strony pragnie zalegalizować związek z profesorem, z drugiej – poczuwa się do obowiązku opieki nad schorowanym mężem, w dodatku inwalidą wojennym⁴. Wybiera rozwiązanie tymczasowe: wysyła Juliusza na wieś, a sama prowadzi podwójne życie. Sytuację ostatecznie wyjaśnia mąż, który domyślając się romansu żony, popełnia samobójstwo.

Strategia pośrednika uwidoczniła się w filmie kilkakrotnie. Reżyser zastosował narrację introspektywną, ukazując – w formie wspomnień bohatera – drastyczne sceny z obozów śmierci⁵. Poprzedzało je zazwyczaj silne wzburzenie emocjonalne, wywołane kłótnią z żoną lub przypadkowo napotkanym w gazecie zdjęciem oprawcy hitlerowskiego. W trakcie ataku Juliusz wpadał w dziwny trans, kręcąc się bezmyślnie dookoła własnej osi ze wzrokiem wlepionym w sufit. Kamera momentalnie przenosiła się w rzeczywistość obozową, rejestrując za pomocą nieskoordynowanych szwenków sceny wymyślnych tortur i libacji alkoholowych z udziałem niemieckich oficerów. Atak kończył się bądź pobytem w szpitalu, bądź skrajnym wyczerpaniem bohatera. Kadry przedstawiające wojenną przeszłość mężczyzny opracowano tak, aby oddawały mglistą, choć szalenie bolesną traumę. Są prześwietlone, miejscami nieostre, rozedrgane i chaotyczne. Dzięki pomysłowej pracy kamery operatorowi i reżyserowi udało się zilustrować wewnętrzny świat bohatera i pokazać tym samym, w jak wielkim stopniu zdeformowały go wydarzenia wojenne.

W kolejnych latach schemat ten powielali inni twórcy. Temat rozrachunków z drugą wojną światową odsunięto na dalszy plan, a jego miejsce zajęły niepokoje egzystencjalne i aberracje psychiczne. Ogólna koncepcja niewiele się zmieniła, pewnym przemianom poddano co najwyżej wizerunki postaci oraz repertuar środków wyrazu. Nadrzędną zasadą było wykorzystanie zsubiektywizowanej narracji, stanowiącej projekcję myśli, uczuć i stanów psychicznych bohatera. O ile dokumentalistom filmowym nierzadko zależało na odkrywaniu przed widzem tajemnic skrywanych w świadomości i podświadomości osób chorych umysłowo lub niepełnosprawnych intelektualnie, o tyle fabularzyści najczęściej poszukiwali przyczyn choroby lub skupiali się na uzyskaniu wrażenia estetycznego.

Hołdując zasadzie wyjątku, wróćmy na chwilę do filmu Romana Polańskiego *Wstręt*, w którym reżyser z porażającą konsekwencją dowodził, że obłąd, podobnie jak zło⁶, jest nieodłącznym atrybutem człowieka. Nie ma swoich racjonalnych przyczyn i bez względu na wiek czy wykształcenie potrafi całkowicie zawładnąć ludzkim życiem. Koncepcja fabularna *Wstrętu* jest niezwykle prosta. Carol Le-doux – młoda Belgijka pracująca jako manikiurzystka w jednym z londyńskich gabinetów kosmetycznych – któregoś dnia zaczyna powoli tracić równowagę

4 W oczach opinii publicznej inwalida wojenny zasługiwał na szacunek i najwyższe uznanie za swoje bohaterstwo.

5 Na pierwszy rzut oka są to sceny retrospektywne, ale należy je traktować bardziej jako wyraz obłądki bohatera, czyli rodzaj projekcji chorej psychiki.

6 Do takich przemyśleń można dojść chociażby po obejrzeniu *Dziecka Rosemary* (1968) czy *Nieustraszonych pogromców wampirów* (1967).

psychiczną, izoluje się od świata i ludzi. Miewa halucynacje i cierpi na manię prześladowczą. Objawy z każdym dniem przybierają na sile, aż w końcu dziewczyna barykaduje się w mieszkaniu i zatraca w obłądnie.

Nieklamana groza obecna w filmie Polańskiego powstaje wskutek mistrzowsko wcielonego w życie pomysłu realizacyjnego. Widz ogląda bowiem świat przedstawiony na ekranie z punktu widzenia głównej bohaterki. Jej przerażenie i paranoja stają się przez to wyjątkowo realistyczne, odbierane jako coś znajomego, lecz trwożliwie spychanego w podświadomość. Wrażenie potęguje klaustrofobiczna atmosfera utworu. Większa część akcji rozgrywa się bowiem w czterech ścianach mieszkania Carol, które staje się dobrowolnym więzieniem dziewczyny, a jednocześnie obrazem jej udręczonej świadomości⁷. Reżyser w żaden sposób nie sygnalizuje widzowi, kiedy ma do czynienia z ujęciami przedstawiającymi halucynacje bohaterki, a kiedy obcuje ze światem rzeczywistym. Niepokojące zjawiska pojawiają się nagle i bez zapowiedzi, najpierw subtelnie jako nic nieznaczące pęknięcia w ścianie, następnie – wraz z rozwojem choroby Carol – intensywniej i z większą dozą nieprawdopodobieństwa, jako obrazy gwałtu z udziałem nieznanego mężczyzny oraz osaczenia symbolizowanego przez ręce wynurzające się ze ścian korytarza. Tajemnica obłądki zyskała w tym przypadku wymiar szczególnie realny, jednak – ze względu na niezwykle złożony i osobisty charakter – wciąż pozostała zagadką umysłu człowieka.

W pozostałych filmach tego rodzaju strategia pośrednika ujawniała się wówczas, gdy bohaterowie z powodu choroby psychicznej na krótką chwilę traciли kontrolę nad swoimi zmysłami i albo zagłębiali się w snach, albo poddawali przemożnemu oddziaływaniu własnej podświadomości. W takich sytuacjach realizowano zazwyczaj jeden schemat narracyjny, wykorzystujący introspekcję jako podstawowy sposób prezentowania rzeczywistości. Ujęcia te poprzedzano określonymi sygnałami operatorskimi, sugerującymi zmianę sposobu opowiadania. Były to najczęściej rozmaite deformacje obrazu oraz wyraziste ilustracje muzyczne. Wśród filmów zrealizowanych w tej poetyce znalazły się zarówno długie, jak i krótkie metraże, obrazy nawiązujące do gatunków kina grozy oraz filmy eksperymentalne i wysokoartystyczne.

W telewizyjnej produkcji *Okno zabite deskami* (1971)⁸ Janusz Majewski nawiązał do swoich doświadczeń z okresu realizacji *Opowieści niezwykłych* (1967–1968), kiedy to poszukiwał nowatorskich rozwiązań adaptacyjnych w obrazach z pogranicza fantastyki i horroru. Stworzył dzięki temu kameralną historię, rozgrywaną się w zagubionym w leśnej guszy domu, zamieszkałym przez młode małżeństwo: chorą umysłowo kobietę i bezradnego wobec jej obłądki męża. Chcąc ukazać psychiczne aberracje bohaterki, autor odwołał się do konwencji kina grozy. Sny Anny stają się projekcją jej lęków, nerwic i fobii, oddawanych za pomocą psychodelicznej muzyki, mrocznego obrazu i nieskoordynowanych ruchów kamery. Pojawiają się w nich także groźne i tajemnicze zwierzęta: tygrys, mrówki

7 Zob. *Repulsion*, FilmPolski.pl, 11 lutego 2017, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/128882> (10 września 2018).

8 Premiera filmu odbyła się dopiero dekadę później.

i nietoperze. W kolejnych scenach oniryczna rzeczywistość zaczyna wkraczać do świata realnego, zaburzając porządki przyczynowo-skutkowe. Tytułowe okno zabite deskami, stanowiące symboliczne przejście między jawą a snem, świadomością i podświadomością, prawdą i ułudą, zostaje w pewnym momencie otwarte, doprowadzając bohaterkę do stanu całkowitej apatii. Spotkanie racjonalnej codzienności z chorą wyobraźnią staje się dla każdej z nich zabójcze.

W przypadku filmu Majewskiego zsubiektywizowanie punktu widzenia kamery posłużyło do zbudowania atmosfery tajemniczości i odrealnienia. Te same zabiegi formalne wykorzystywano również w zupełnie innych celach. Projekcja ludzkiej psychiki na ekranie za każdym razem przenosiła widza w świat wewnętrznych przeżyć bohatera. Były to albo przefiltrowane przez chorą wyobraźnię obrazy dalekich wspomnień, albo fałszywe wyobrażenia o rzeczywistości, zniekształcone przez zaburzenia percepcji. To, co różniło poszczególne filmy, nie znajdowało się w samej fabule, ale na poziomie problematyki i przesłania utworu. Dla przykładu w telewizyjnym *Wahadełku* (1981) Filipa Bajona reżyserowi bardziej niż na ukazaniu istoty choroby psychicznej zależało na zdemaskowaniu ciemnych stron systemu totalitarnego, wykorzystującego perfidne narzędzia propagandy, prowadzące do samounicestwienia jednostki i rozkładu więzi rodzinnych. W innej produkcji telewizyjnej – *Odezwij się* (1976) Ryszarda Żuromskiego – na plan pierwszy wysunięto natomiast aspekt socjologiczny: przeświadczenie, że niezdrowe relacje z otoczeniem mogą doprowadzić człowieka do choroby umysłowej. Tak w jednym, jak i w drugim filmie kilkakrotnie zastosowano narrację zsubiektywizowaną. W *Wahadełku* główny bohater – niepełnosprawny Michał – w swoich majakach o przeszłości cofa się do okresu dzieciństwa, w którym zabrakło matki, gdyż ta, pochłonięta karierą przodowniczką pracy, nie odwiedzała go w sanatorium nawet podczas świąt Bożego Narodzenia. Zamiast niej w przebraniu Dziadka Mroza pojawiał się za to sam Józef Stalin jako symbol okresu „błędów i wypaczeń”.

W filmie Żuromskiego akcję osadzono w hotelu dla młodych pracowników naukowych. Agnieszka, asystentka na wyższej uczelni, zostaje tam poddana psychicznej indoktrynacji przez swoich kolegów i koleżanki. Odstając od reszty towarzystwa z powodu zagubienia i nadmiernej wrażliwości, musi znosić przejawy impertynencji, a nawet agresji. W dłuższej perspektywie doprowadza ją to do stanu załamania nerwowego, w którym mylnie interpretuje ludzkie zachowania i otaczające ją zjawiska. Twarze sąsiadów, co w mglistych i rozchwianych kadrach rejestruje kamera, odbiera jako odrealnione, somnambuliczne oblicza ludzi chcących wyrządzić jej krzywdę. W sennych koszmarach natomiast widzi siebie na pustej scenie w towarzystwie mieszkańców hotelu, wygrywających na instrumentach bełkotliwe melodie. Sceny te mają przede wszystkim wyrażać jej strach przed sąsiadami oraz pękniętą psychikę, a w ogólniejszej perspektywie zwracać uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z niewłaściwych relacji międzyludzkich.

Niekiedy filmowe introspekcje służyły celom *stricte* estetycznym, tak w kinie popularnym, jak i w utworach artystycznych. W zrealizowanym przez Macieja Wojtyzkę *Ogrodzie Luizy* (2007), melodramacie z domieszką sensacji, tytułowa

bohaterka – nastolatka z chorobą psychiczną – odczuwa chroniczny strach przed ptakami, które w jej wyobrażeniach próbują ją skrzywdzić. Co jakiś czas miewa napady lęku objawiające się zachwianiem równowagi oraz urojeniami wzrokowymi. Stan ten oddają na ekranie czarno-białe ujęcia, przedstawiające w zbliżeniach kontury ptaków, przebijające się z oddali światło oraz rozmyte i kołyszące się nienaturalnie ulice i trotuary. Efektownie sfilmowane i zmontowane obrazy stanowią, w założeniu reżysera, pewien wizualny kontrast dla pozostałych, realistycznie zrealizowanych scen. Wewnętrzny świat bohaterki staje się dzięki temu bardziej barwny i tajemniczy, a co za tym idzie – atrakcyjniejszy dla widza, a jej psychiczne aberracje nabierają wyraźnie egzystencjalno-estetycznego charakteru, spychając dyskurs społeczny na drugi plan.

Takie rozumienie niepełnosprawności jeszcze intensywniej uwidoczniło się w eksperymentalnej etiudzie Aleksandra Sroczyńskiego *Nostalgia* (1984). Pokusił się on o stworzenie w poetyckich kadrach wewnętrznego portretu osoby chorej umysłowo, którą dręczą rozmaite obsesje i mania prześladowcza. Jego bohater na stałe przebywa w zakładzie zamkniętym, z którego za wszelką cenę próbuje się wydostać. Świat realny kontaminuje się z wytworami chorej wyobraźni, a bijący z ekranu półmrok potęguje wrażenie tajemniczości i przygnębienia. W pewnym momencie mężczyznę zaczynają ścigać uzbrojeni w siekiery szpitalni sanitariusze, zza kadru dobiegają nieartykułowane, przeraźliwe dźwięki, a przed oczami bohatera pojawiają się egzotyczne zwierzęta, ukazane na ekranie w technice rysunkowej animacji. Dręczą go majaki i przywidzenia. Gdy wydaje się, że wreszcie udaje mu się uciec prześladowcom i uwolnić spod wpływu umęczonej psychiki dzięki wyskoczeniu przez okno, nagle bramy i kraty ponownie zatrzaszczają się z łoskotem. Ucieczka okazuje się, niestety, kolejnym omamem. Etiuda Aleksandra Sroczyńskiego posiada wyraźne znamiona filmu artystycznego. Reżyser próbował odzwierciedlić stan ducha osoby chorej umysłowo w poetyce kina surrealistycznego, charakteryzującego się alogicznością zdarzeń i deformacjami wizualno-dźwiękowymi o proweniencji onirycznej. Dzięki „brudnym” kadrom i intensywnej pracy kamery udało mu się ponadto zbudować nastrój grozy, oddający stan osaczenia i dewiacje głównego bohatera.

Temat ten został pogłębiony przez Lecha Majewskiego w *Szklanych ustach* (2006), niezwykle oryginalnym i osobistym filmie, który w zamierzeniach miał być poetycką wiwisekcją duszy i umysłu artysty przebywającego w zakładzie dla psychicznie i nerwowo chorych. Za pomocą precyzyjnie skomponowanych kadrów, nastrojowej muzyki i przerysowanych szmerów reżyser wykreował niezwykle osobliwy świat, w którym przeszłość zlewała się z teraźniejszością, jawa ze snem, a naturalistyczne ze wszechmiar obrazy miasta i szpitala psychiatrycznego z kolorową rzeczywistością wybujałej wyobraźni. Z luźno powiązanych ze sobą scen autor zbudował metaforę ludzkiego losu: od narodzin przez wiek młodości do dorosłości. W jego artystycznej wizji dominowały obrazy skupiające uwagę widza na ludzkiej cielesności i rządzących nią popędach, które odsyłały także do ikon i symboli kultury, determinujących postępowanie i życiowe wybory człowieka (pieta w muzeum). Następujące po sobie sceny i sekwencje, pozbawione skądinąd słów, tworzyły rodzaj wizualno-dźwiękowego zapisu podświadomości,

w której zachowały się najodleglejsze wspomnienia, bolesne lęki i fobie, szczątki snów oraz głęboko skrywane fantazje. Dotknięty chorobą umysł artysty dzięki jego nieprzeciętnej wrażliwości został w ten sposób odarty z tajemnicy i zrekonstruowany przez innego artystę w plastycznej materii filmowej⁹.

Wewnętrzne dylematy niepełnosprawnego poety, jego namiętności i wybujałą wyobraźnię próbowała pokazać Barbara Sass w pełnometrażowej fabule *Jak narkotyk* (1999). W odróżnieniu od Lecha Majewskiego nie zamierzała jednak kreować surrealistycznych wizji mających na celu projektowanie ludzkiej podświadomości. Jej bohaterka Anna nie cierpi bowiem na zaburzenia psychiczne. Jest młodą, utalentowaną poetką, która zmaga się z poważną wadą serca. W życiu kieruje się głównie emocjami i intuicją, przez co wielokrotnie popełnia błędy, krzywdząc przy tym swoich najbliższych. Reżyserka oddała jej złożoną i barwną osobowość dzięki wprowadzeniu do fabuły postaci małej, kilkuletniej dziewczynki w białej sukience i warkoczykach. Na przekór stereotypom dziewczynka, zamiast symbolizować dziecięcą stronę natury człowieka, jest głosem rozsądku i racjonalnego myślenia głównej bohaterki. Pojawia się w scenach o silnym ładunku emocjonalnym i za każdym razem szeptem, lecz chłodno i rzeczowo komentuje niewłaściwe postępowanie Anny, na przykład: „Zachowujesz się, jakbyś miała 10 lat”, „Ciągle jeszcze nic nie wiesz o życiu, poetko”, „Co ty wyprawiasz?! Spróbuj jeszcze raz!” (podczas próby samobójczej). Niekiedy prowokuje też do rozmowy. Sceny te w poetycki sposób ukazują wewnętrzny dialog głównej bohaterki, poszukującej w swoim sumieniu odpowiedzi na nurtujące ją pytania. Tuż przed śmiercią dziewczynka podchodzi do Anny leżącej na szpitalnym łóżku i serdecznie ją przytula, prosząc błagalnie: „Nie rób tego”. Ta jednak, czując, że tym symbolicznym gestem pogodziła się wreszcie sama ze sobą, postanawia zaprzestać walki.

Podobną funkcję pełnią w filmie zdjęcia wirażowane w kolorze zielonym, których reżyserka używa, aby zilustrować sny bohaterki, będące wyrazem jej lęków i obaw. Przedstawiają one Annę topiącą się w jeziorze, atakującego ją drapieżnego ptaka i rozwidlenia dróg prowadzące do wąskich tuneli. Zarówno wprowadzenie postaci dziewczynki, jak i zdjęcia wirażowane służyć miały ukazaniu wewnętrznych dylematów młodej poetki. Ich źródłem była z jednej strony niebываła wrażliwość dziewczyny, a z drugiej – także jej cielesna niedoskonałość, która zaważyła na całej egzystencji.

Jedną z najbardziej interesujących prób wnikięcia w wewnętrzny świat osoby niepełnosprawnej podjął Przemysław Reut w swoim fabularnym obrazie zatytułowanym *Paradox Lake* (2002). W niezwykle przenikliwy sposób spojrzął na zagadnienia rozwoju dzieci i młodzieży z autyzmem. Bohaterem jego filmu jest Matt Wolff, dwudziestoletni mężczyzna, który nie mając planów na wakacje, podejmuje pracę opiekuna osób autystycznych na obozie letnim. Jako człowiek o wielkiej wrażliwości i nieprzeciętnej empatii, nawiązuje bardzo dobry kontakt

9 Za szczególną formę strategii pośrednika należy uznać impresje poetyckie o niepełnosprawnych artystach malarzach, w których cytuje się fragmenty ich twórczości. Dzieło sztuki w tym przypadku nie tylko wyraża światopogląd bohatera, ale też w pewnym sensie oddaje jego myśli, emocje i uczucia, zob. *Dziki żywot koguta – bez światła i bez – słońca* (1968) Roberta Standy i *Taki świat* (1968) Tadeusza Stefanka.

ze swoimi podopiecznymi – Robem i Waynem, a także z autystyczną Jessicą, którą opiekuje się Rachel, obozowa sympatia Matta. Najbardziej fascynuje go zachowanie niepełnosprawnej dziewczynki. Jessica porozumiewa się z otoczeniem jedynie za pomocą pisma oraz małych figurek przedstawiających postaci z dziecięcych bajek. Z listu od rodziców Matt dowiaduje się, że jest inteligentna, ambitna i bardzo zdystansowana do świata. Postanawia więc, że się z nią zaprzyjaźni i w ten sposób odkryje tajemnicę jej skomplikowanej psychiki. Wyczuwając życzliwość i chęć zrozumienia jej problemów, dziewczynka otwiera się przed nim i za pomocą ukochanych figurek przekazuje różne komunikaty na temat obozowej rzeczywistości i ich wzajemnych relacji. Niestety, Rachel odkrywa sekret Jessiki i Matta, i w porywie zazdrości wyrzuca figurki do pobliskiego jeziora, co doprowadza do tragicznych w skutkach wydarzeń.

Prosta w swym przebiegu fabuła staje się ledwie punktem wyjścia głębszych rozważań na temat nieodgadnionego świata zmysłów i uczuć osób autystycznych. Wciąż nie ustalono przyczyn autyzmu, a wśród terapeutów istnieją znaczne różnice zdań odnośnie do medycznych i rewalidacyjnych sposobów oddziaływań na tego typu zaburzenia. Historia Matta i Jessiki pokazała, że kontakt z osobami autystycznymi jest możliwy, że podążając ich tokiem myślenia, można rozpoznać pragnienia takich ludzi i zrozumieć choć w części reguły rządzące ich rozumowaniem i percepcją. Fundamentalne znaczenie w filmie ma scena, gdy kierownik obozu uświadamia Mattowi, że dziewczynka obdarzyła go ogromnym zaufaniem, a swoim zachowaniem dała mu sygnał, że „zaprasza go do swojego świata”.

Chłopak naturalnie korzysta z zaproszenia. Jak się później okazuje, lekarze wykryli u niego guz w płacie czołowym mózgu, przez co odczuwał zachwiania równowagi, cierpiał na ból głowy i miewał omamy wzrokowe. Przemysław Reut przedstawił w filmie dość ryzykowną tezę, że chłopak w czasie ataków choroby odbierał rzeczywistość podobnie jak autystyczne dziecko, dzięki czemu łatwiej mu było zbliżyć się do Jessiki. Przed jego oczami, co rejestrowała kamera, pojawiały się dziwne, abstrakcyjne obrazy, plamy barw i serie nieregularnych kształtów, a w podświadomości kłębiły się przypadkowo zapamiętane obrazy z przeszłości, które na ekranie wyglądały jak fragmenty starych, archiwalnych filmów, nakręconych dzięki ręcznej, amatorskiej kamerze. Bardziej przekonująco wypadły w *Paradox Lake* paradokumentalne obserwacje, rejestrujące naturalne zachowania uczestników obozu. Podane często jako reporterski zapis wideo, złożony z bardzo bliskich planów, wraz z towarzyszącą mu, tajemniczą muzyką tworzyły pewien obcy większości świat. Mimika twarzy, gesty, zachowanie w grupie, mimo że *stricte* behawioralne, bardzo wiele mówiły o wnętrzu bohaterów, ich lękach i samopoczuciu. Zestawienie zdjęć dokumentalnych z wymyślnymi introspekcjami pozwoliło reżyserowi na wykreowanie autorskiej wizji, zarysowującej wewnętrzny świat osób autystycznych, i w pewnym sensie zerwało zasłonę milczenia, jeśli chodzi o ich prawdziwe myśli, uczucia i wyobrażenia.

Decydując się na kilka zdań podsumowania, należy jednoznacznie stwierdzić, że zarówno rozwój techniki, jak i ewolucja języka ruchomych obrazów wydatnie przyczyniały się do wzbogacenia repertuaru środków wyrazowych sztuki filmowej i poszerzały obszary eksploracji problematyki niepełnosprawności na ekranie.

Z jednej strony skracają dystans między twórcą a bohaterem, z drugiej – w sposób bardziej atrakcyjny i przekonujący przemawiały do odbiorcy. Powszechną praktyką stały się próby bezpośredniego oddziaływania na widza za pomocą ekspresywnych obrazów filmowych, mających na celu przyciągnięcie jego uwagi, a w dalszej perspektywie – zmianę postrzegania osób niepełnosprawnych oraz przełamanie krzywdzących stereotypów na ich temat i kształtowanie pozytywnego wizerunku w społeczeństwie.

BIBLIOGRAFIA

- Barnes, Colin. *Wizerunki niepełnosprawności i media*. Tłum. Mariusz D. Dastych. Warszawa: Ogólnopolski Sejmik Osób Niepełnosprawnych, 1997.
- Bławut, Jacek. *Bohater w filmie dokumentalnym*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2010.
- Fornalik, Izabela. „Wizerunki osób niepełnosprawnych w mediach – media w percepcji niepełnosprawnych”. W: *Świat pełen znaczeń – kultura i niepełnosprawność*, red. Jolanta Baran, Sławomir Olszewski. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2006.
- Foucault, Michel. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłum. Helena Kęszycka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Goffman, Erving. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Touchstone, 1986.
- Lubelski, Tadeusz. *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*. Kraków: Wydawnictwo „Rabid”, 2000.
- Norden, Martin F. *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- Otto, Wojciech. *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.
- Pięta, Agnieszka. „Rola mediów w kształtowaniu postaw wobec niepełnosprawności”. W: *Postawy wobec niepełnosprawności*, red. Lucyna Frąckiewicz. Katowice: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Ekonomicznej, 2002.
- Zakrzewska-Manterys, Elżbieta. „Wizerunek medialny dziecka niepełnosprawnego”. W: *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej*, red. Beata Łaciak. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Spraw Publicznych, 2003.
- Zwierzchowski, Piotr. „Doświadczenie inności”. *Polonistyka* 5 (2004).

Data wpłynięcia: 17 kwietnia 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 1 sierpnia 2018 r.

THE STRATEGY OF AN INTERMEDIARY IN PRESENTING DISABILITY ON THE SCREEN IN TERMS OF EVOLVING FILM TECHNOLOGIES AND LANGUAGE OF MOTION PICTURE

In Polish cinema disability is not a marginal phenomenon. It is commonly depicted through images of people with disabilities, often shown in the context of social stereotypes, and strategies of their presentation as adopted by filmmakers. They might

include the strategy of a witness, activist, craftsman, artist, etc. Each of them determines the author's approach to the topic, and the purpose of such production. With the advancements in technology, the most representative strategy seems to be that of an intermediary which provides for the use of modern and innovative means of expression in film production, including special effects and intentional deconstruction of the narrative. By adopting this strategy, the filmmakers try to reach the psyche and inner self of their film character who is disabled, thus constructing his or her image on the screen with a variety of sophisticated means of expression. Such approach is characteristic not only of popular culture productions, but also of independent art films. It allows to address mass audience, often young viewers, and their demand for highly attractive images, as well as to recognize the authors' need to talk about difficult and controversial topics in an original and convincing manner.

SŁOWA KLUCZOWE: język filmu, niepełnosprawność, strategia, technologia

KEY WORDS: film language, disability, strategy, technology

